

E L.O., 3 (1997)EL INFANTE DELATOR: MODELOS PATRIMONIALES, VULGARES Y
VIRTUALES EN EL ROMANCERO TRADICIONAL

María Jesús Ruiz**

Tener en cuenta la naturaleza abierta del romancero resulta una premisa fundamental para afrontar cualquier estudio relacionado con la poética del género. La apertura, su carácter más evidente y personal, hace posible que el romance viva en diferentes tiempos y lugares, siendo siempre uno y diverso. En este sentido -como bien dice Diego Catalán-, "todo poema tradicional es, por esencia, una estructura *imperfecta* que busca dinámicamente su *perfección* mediante el desarrollo de posibilidades poéticas contradictorias, que preexistían en potencia en el estado anterior del texto"¹. Debemos entender, por tanto, que tal *perfección* reside en la justa adecuación del mensaje poético a la realidad (sensorial y espiritual, ética y estética) de sus transmisores. Surge aquí, entonces, una pregunta obligada: ¿qué relaciones mantiene el romance como expresión poética con el referente en el que se actualiza, es decir, con la realidad de cada contexto transmisor?

A primera vista, la cuestión tiene dos posibles respuestas: o bien el romance es una proyección poética simuladora de la realidad socio-moral del colectivo humano en el que vive, o bien se constituye como un espacio irreal -estrictamente literario- en el que los transmisores tienen la posibilidad de hacer vivir situaciones, deseos y sentimientos que su propia realidad les niega². La respuesta, sin embargo, no es nada fácil, probablemente ni siquiera se trate de escoger una de las dos opciones planteadas, pues si algo confirma la condición literaria del romancero es, precisamente, su carácter escurridizo, ambiguo y tantas veces inclasificable.

En cualquier caso, creemos necesario insistir en la necesidad de reflexionar sobre este interrogante, para lo que quizás resulte bastante propicio el estudio de algunos aspectos del personaje romancístico.

Parece incuestionable que cada romance condensa en un relato poético un segmento de realidad -vvida o deseada- de sus transmisores y que, mediante el romance, los mismos transmisores intentan explicar y ordenar sus vivencias y pensamientos. Las historias romancísticas son, así, la máscara poética, teatral, de la realidad humana. Pero la identificación de una determinada fantasía con su realidad correspondiente se hace más compleja cuando aquélla se presenta en términos *contra-natura*, es decir, como ficción extravagante, hiperbólica, sobrenatural o del todo irracional. Y son estos casos los que debemos tener más presentes a la hora de reflexionar sobre la porción de realidad que proyectan los romances y el modo en cómo lo hacen.

Pensemos, pues, qué lugar ocupan en el alma humana los crímenes, atrocidades y sinrazones tan caros a muchas fábulas romancísticas, qué inquietudes empujan al hombre a representar poéticamente los prodigios y milagros del romancero devoto, o en qué rincón de la feminidad se esconde la

*

* Universidad de Cádiz,

¹"Memoria e invención en el romancero de tradición oral", *Romance Philology*, 24 (1970-71), pp. 1-25 y 441-463. La cita en p. 18.²Vid., a este respecto, las reflexiones desarrolladas por Diego Catalán en su *Catálogo General del Romancero, I. Teoría general y metodología*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1984, pp. 20-21.

ferocidad amorosa de mujeres como *La Serrana de la Vera*³ o *La Gallarda matadora*, arquetipos, al parecer, de ciertas voluntades ocultas.

Por nuestra parte, quisiéramos sumarnos a esta lista de sinrazones revisando la presencia en el romancero de un personaje que, sin ningún género de dudas, no forma parte de nuestra realidad tangible y que, sin embargo, adquiere una inusual fuerza expresiva en la realidad onírica de los relatos romancísticos. Dedicaremos, pues, estas páginas a los niños recién nacidos -y en algún caso por nacer- de los romances, cuyas cualidades y comportamientos hacen muy complejas las correspondencias entre literatura y realidad de las que hablamos.

Quizá sería conveniente, antes de entrar en materia, ofrecer un par de ejemplos sobre la actuación más frecuente de los recién nacidos en el romancero, para empezar a apreciar así la naturaleza de este personaje.

La patrona y el militar

-Buenas noches, patroncita. -Buenas noches, militar.
-Dígame usted, patroncita, qué tenemos de cenar.
-Unas sopitas de ajo que le deben de gustar.
-¡Qué sopas ni qué demonios! gallinas sobredorás.
-Las gallinas no son mías, que son de la vecindad.-
Que ella quiso, que no quiso, gallinas sobredorás.
-Dígame usted, patroncita, dónde me voy a acostar.
-En aquel peludo viejo que está en la puerta el corral.
-¡Qué peludo, qué demonio! con usted me he de acostar.-
Que ella quiso, que no quiso, con ella se fue a acostar.
Se acostaron, se arroparon y empezaron a jugar.
A eso de los nueve meses vino al mundo un militar
con perilla, con bigote y bayoneta calá.⁴

La infanticida

[...]
-¿Adónde está nuestro niño que a recibirme no llega?
-No le hagas caso, marido, que estará en casa la abuela.
-¿Qué me tienes pa cenar? que buena hambre trajera.
-Una cabeza, marido, que en la plaza la vendieran.
Parte pan y escorcha vino, parte pan sobre la mesa,
con el puñal que traía se puso a abrir la cabeza.
Del plato salió una voz que estas palabras dijera:
-Deténgase, padre mío, no cometa tal ofensa.
Esto que oyó la bellaca en la habitación se encierra.
Allí llama a los demonios, vengan y marchen con ella.
Unos dicen: -Vaya en cuartos; otros dicen: -cuartos vengan,
y otros que vaya en tajadas, como con el niño hizo ella.⁵

³Sobre la presencia de este personaje mítico en el romancero, vid. Pedro Piñero y Virtudes Atero, "El romance de *La Serrana de la Vera*. La pervivencia de un mito en la tradición del Sur", *Homenaje a F. López Estrada. Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), pp. 399-418; y Virtudes Atero, "Romance y mito. Las versiones andaluzas de *La Serrana de la Vera*", conferencia inédita pronunciada en el curso *Literatura Oral Hispánica (Convergencias entre Andalucía, México y Cuba)*, Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana de La Rábida, 21-25 de agosto de 1995.

⁴Versión de Guadarranque-San Roque (Cádiz), cantada por Isabel Tirado, de 54 años, en octubre de 1985. Recogida por Francisco Vegara y Carmen Tizón.

⁵Versión de San Martín de Valdetuéjar (ay. Renedo de Valtuéjar, p.j. Cistierna, ant. Riaño, León), recitada por Agueda, de unos 55 años, en julio de 1977. Publicada en *AIER. Voces Nuevas del Romancero Castellano-leonés*, 2 (ed. de Suzanne H. Petersen), Madrid, Gredos, 1982, p.182.

Pese a las apariencias, entre los textos de *La patrona y el militar* y de *La infanticida* podemos encontrar más rasgos vinculantes que diferenciadores. Ambos romances (narraciones tardías tradicionalizadas) afrontan un mismo conflicto, el de la promiscuidad y el adulterio femenino aunque, eso sí, la solución en uno y otro caso es bien distinta: la patrona goza de sus relaciones con el militar sin que ello le suponga ninguna consecuencia trágica; la infanticida, sin embargo, ve castigado su doble pecado -adulterio e infanticidio- con la muerte más atroz.

Pero el carácter común de ambos textos que ahora nos interesa tiene que ver con un tercer personaje, sobre cuya presencia y función vamos a detenernos. Independientemente del tono moral con que se plantea el conflicto, en uno y otro caso es el hijo de la adúltera el que delata el pecado de su madre y, también en los dos casos, dicha delación se lleva a cabo en unas circunstancias prodigiosas: si prodigioso resulta que la cabeza del niño degollado hable a su progenitor desde el plato, no lo es menos que un recién nacido evidencie la identidad de su padre biológico de una manera tan contundente como el vástago de la patrona.

La funcionalidad idéntica y la configuración similar de los niños-delatores⁶ puede hacernos pensar que no estamos ante una simple coincidencia, sino ante un personaje absolutamente predeterminado por la transmisión, cuya recurrencia le otorga el carácter de unidad codificada⁷ dentro del lenguaje romancero.

Para comprobar hasta qué punto esto es así necesitamos rastrear la presencia del personaje en el universo fabulístico del romancero y plantearnos la búsqueda conforme a un doble objetivo: a) la posible identificación de una unidad de significación codificada que responda a un repertorio finito de rasgos distintivos; y b) la determinación de la apertura de dicha unidad, de acuerdo con las diferentes coordenadas éticas y estéticas en las que se actualice.

Revisando apariciones infantiles similares en el romancero patrimonial⁸, encontramos que las ocurrencias más detalladas de dicha unidad se incluyen en dos de los sectores más venerables de nuestra balada: viejos romances con referente histórico, por una parte y, por otra, romances religiosos o devotos, inspirados con frecuencia en los evangelios apócrifos o en diversas leyendas medievales. Veamos, antes que nada, estos ejemplos:

Grimaldos desterrado y nacimiento de Montesinos

[...]

Más crece éste en un día que otros en un año y más,
y al cabo de cuatro meses con su padre iba a cazar.

⁶Para una revisión de los rasgos característicos y del funcionamiento de la unidad personaje en el lenguaje romancero, vid. los siguientes trabajos: Francisco Romero, "Hacia una tipología de los personajes del romancero", en Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo (eds.), *El Romancero hoy: Poética. 2º Coloquio Internacional*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-University of California-Gredos, 1979, pp. 251-273; Michelle Débax, "Le personnage dans le Romancero traditionnel", en AA.VV., *Le personnage en question: Actes du IV Colloque du S.E.L.*, Toulouse-Le Mirail, Université, 1984, pp. 127-140; Ruth H. Webber, "Hacia un análisis de los personajes romancísticos", en Pedro Piñero, Virtudes Atero, Enrique Rodríguez-Baltanás y María Jesús Ruiz (eds.), *El Romancero. Tradición y Pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional*, Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, pp. 57-64; y María Jesús Ruiz, *El romancero tradicional de Jerez. Estado de la tradición y estudio de los personajes*, Jerez, Caja de Ahorros de Jerez, 1991.

⁷El personaje romancístico, como el propio romancero, manifiesta su apertura en las distintas recreaciones de que es objeto en cada actualización. Cada personaje tiene parte de materia heredada y parte de materia innovada, de manera que se manifiesta como una unidad de significación codificada por la tradición a la que los transmisores manipulan conforme a sus necesidades expresivas. Vid., para esto, los trabajos citados en la nota 6, especialmente el de Débax.

⁸Seguimos la distinción que Flor Salazar observa entre romancero patrimonial y vulgar (ambos tradicionales), en su trabajo "Un modelo no patrimonial: el Romancero vulgar", en Virtudes Atero (ed.), *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, Universidad Internacional de Andalucía (en prensa).

E L.O., 3 (1997)

Se asentaron n'una piedra su padre y él a merendar.

-Mira, padre. -Sí, hijo mío, mira Francia dónde está;

mira castillos dorados, tus abuelos allí están.

-Déjeme ir allá, padre, padre, déjeme ir allá.

-No te dejes, hijo mío, porque no sabes hablar.-

Su padre que quiso o no y el niño para allá va.

Hincó su rodilla en tierra, tiró el sombrero pa atrás:

-Buenos días, señor rey, con la corona real,

a la señorita reina y a los que con ella están;

a Tornillos no le hablo porque no debía de hablar.-

Tornillos, de que esto oyó, al niño quiso pegar.

-Estate quieto, Tornillos, que el niño no te hace mal,

que el niño parece bueno y cortés en el hablar.

Dime de quién eres hijo y a quién vienes a buscar.

-Hijo suyo soy, buen rey, hijo suyo soy carnal,

hijo de aquella infantita que usted mandó desterrar.

-Vete, vete, hijo mío, y dile que venga acá.

-Tiene hecho juramento de no volver acá más,

si no matan a Tornillos o lo mandan desterrar.

[...] ⁹

El infante parricida

Preñada estaba la reina de tres meses que no mase.

Hablóla la criatura en el vientre de su madre.

-Si Dios me deja vivir, salir de angosto lugare,

mataría yo al rey, también la reina mi madre,

porque durmieron a una la noche de Navidade:

quitáronme mis virtudes, cuantas Dios me diera y mase,

que si una me quitaron muchas más me volvió a dare.

[...] ¹⁰

Llanto de la Virgen

En el cielo hay un castillo labrado de maravilla,

que lo labró Dios del cielo para la Virgen María.

En la capilla más alta está la Virgen María,

con el niño Dios en brazos, de mamar le pediría.

Mientras el niño mamaba, la Virgen que lloraría.

-¿Por qué lloras tú, mi madre? ¿por qué lloras, madre mía?

-Lloro por los pecadores que en el otro mundo había.

-No llores tú, mi madre, no llores tú, madre mía,

que yo cargando la cruz a todos consolaría;

a los chicos les doy pan, a los grandes salva y vida,

y también les doy la gloria si la tienen merecida. ¹¹

De estos y otros textos similares podemos extraer un perfil bastante exacto de lo que sería la configuración más completa del personaje que analizamos. Estos serían sus rasgos distintivos:

1. Niño (recién nacido, de pocos meses o, incluso, aún por nacer).

⁹Versión de Uznayo -p.j. San Vicente de la Barquera, Santander-, recitada por Juliana García, de 64 años, en julio de 1977. Publicada en *AIER*, 1, ob. cit., p. 34.

¹⁰Versión marroquí, publicada por Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 428-429, nº 159.

¹¹Versión de Fuerteventura, publicada por M. Trapero en *Los romances religiosos en la tradición oral de Canarias*, Madrid, Ediciones Nieva, 1990, p. 91.

2. Muestra facultades excepcionales, impropias de su edad, condensadas en la capacidad de hablar.

3. Su actuación tiene lugar en zonas cruciales del relato (inicio o desenlace), en las que se sintetiza el conflicto según dos opciones:

a) Como profecía (anticipación).

b) Como revelación retrospectiva de una verdad.

4. En cualquier caso, la presencia del niño articula el conflicto de forma bipolar, de manera que los polos enfrentados responden a la oposición *verdad / mentira* o, más genéricamente, a la de *ignorancia / conocimiento*.

5. En este esquema convencional, el niño ocupa invariablemente el espacio de la verdad, del conocimiento, y esta cualificación lo opone al resto de los personajes que, en colectividad, pueblan el mundo del engaño, la ignorancia o el disimulo.

Pero esta configuración esquemática del personaje que acabamos de hacer no es más que una abstracción inexistente, digamos -si se nos permite la expresión- que se trata de un *niño-facticio*, construido a partir de nuestra experiencia lectora. Como ya dijimos, para saber si efectivamente estamos ante una unidad romancística codificada necesitamos comprobar su capacidad de apertura, esto es, de actualización en diferentes contextos recreadores. Veamos, pues, distintas posibilidades concretas en las que los rasgos distintivos apuntados componen situaciones fabulísticas determinadas.

El don extraordinario del habla parece ser, como hemos visto, la cualificación más sobresaliente de estos niños, que de esta forma se convierten en el centro de atención del relato. En realidad, la locuacidad que muestran es un signo externo de lo que esencialmente constituye su *ser*¹²: su naturaleza prodigiosa, sobrehumana, lo que les otorga una superioridad evidente con relación a los demás personajes. La pertinencia del rasgo es especialmente comprobable en textos que acuden a la hipérbole extrema para darle relevancia, caso del embrión parlante de *El infante parricida* (*supra*) o del crecimiento extraordinario del protagonista de *El hijo póstumo*:

[...]

No tenía el niño un año cuando padre y madre llama;

no tenía el niño dos cuando se viste y se calza;

no tenía el niño tres cuando se ciñe la espada;

no tenía el niño cuatro cuando era rey de Granada.¹³

La actualización recurrente de esta cualificación nos habla del parentesco del romancero con toda una tradición literaria épico-caballeresca, donde es preceptivo que el héroe, desde su nacimiento o incluso desde el momento de ser engendrado, muestre señales premonitorias de su destino glorioso. Recordemos, sin ir más lejos, a Amadís de Gaula, arropado en su nacimiento por una serie de

¹²Consideramos el *ser* del personaje como el resultado de la conjunción de los rasgos cualificativos (temáticos) que lo integran, extraídos por los transmisores del paradigma de valores del que disponen para su re-creación. El personaje, además, se define por su *hacer*, es decir, por su actuación funcional en la sintaxis del relato. Para más detalles sobre esta cuestión, vid. mi trabajo "La poética del personaje en el lenguaje romancero", en José A. Hernández Guerrero (ed.), *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1990, pp. 243-258.

¹³Versión de Millaró de la Tercia -p.j. La Vecilla, León-, de Florenta Rodríguez, de 85 años. Recogida por Josefina Sela en las navidades de 1915. Publicada en Diego Catalán y Mariano de la Campa (eds.), *Romancero General de León, I*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Diputación Provincial de León, 1991, p. 10.

signos que lo anuncian como héroe¹⁴. En el mismo sentido, habría también que relacionar la capacidad de hablar de los no nacidos con un sustrato mítico-folklórico muy arraigado, y aún hoy vivo en la superstición popular, al menos en la de Andalucía, según la cual algunos niños lloran en el vientre de su madre, dando así señal de los poderes premonitorios que tendrán en la edad adulta: "Cuando un niño llora en el vientre de su madre es señal de que sabrá mucho y acertará todas las cosas. Si la madre lo dice antes de cumplir el hijo los siete años, se le quita la virtud a éste."¹⁵

En cualquier caso, el romancero no ha limitado esta cualificación a los relatos estrictamente heroicos (históricos o religiosos), sino que, percibiendo las posibilidades narrativas del arquetipo, lo ha convertido en figura esencial de otros contextos.

Así, es en el romancero novelesco donde encontramos la actualización más próximas al modelo épico-histórico. Muchas versiones de *La mala suegra* incluyen, en su desenlace, la intervención prodigiosa del recién nacido, que toma la palabra para restablecer la justicia moral y distribuir, entre los adultos-personajes, castigos y recompensas:

[...]

-Confiésate, mi Carmela, si tienes que confesarte,
que al llegar a aquella ermita tengo intención de matarte.-
Al llegar a aquella ermita las campanas redoblasen.
-¿Quién se ha muerto, quién se ha muerto? -La condesa de Olivares.-
Allí habló el niño chiquito de dos horas no cabales:
-No se ha muerto, no se ha muerto, que la ha matado mi padre
por un falso testimonio que mi abuela levantara.¹⁶

* * *

[...]

-Este niño que aquí llevo a ti te lo voy a dar;
no se lo des a tu madre, que ella te lo matará,
dáselo a las tus hermanas, que ellas te lo criarán.-
El, por burlarse de ella, a su madre se lo da.
Y le corta la cabeza, la tiró pa un mural.
Con la cabeza cortada el niño empezaba a hablar:
-Bendita de la mi madre, que en los cielos está ya;
maldita de la mi abuela, que por los infiernos va;
y mi padre, si no se enmienda, por mismo camino irá.¹⁷

La actualización del recién nacido que habla en muchos textos de *La mala suegra* es un buen punto de partida para intentar explicar lo que sería una adaptación diversificada del personaje -merced a su apertura- a otros sectores del romancero, bastante más alejados ya del referente histórico.

Romances novelescos como éste nos dan la clave de la tipificación esencial del arquetipo, que en la tradición moderna suele actualizarse según estas constantes:

¹⁴Vid. el excelente estudio introductorio de Juan Manuel Cacho Bleuca a su edición de la obra de Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula, I*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 17-216. Para la cuestión que nos ocupa, pp. 135-140.

¹⁵Alejandro Guichot y Sierra, *Supersticiones populares recogidas en Andalucía* (ed. de Salvador Rodríguez Becerra), Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, p. 140, nº 266.

¹⁶Versión de Colmenar de Oreja -Madrid-, cantada por Antonia Fernández Carralero, de 48 años, en octubre de 1986. Publicada por José Manuel Fraile en su *Romancero tradicional de la provincia de Madrid*, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1991, p. 161.

¹⁷Versión de Colinas del Campo de Martín Moro -Ay. Igüña, p.j. Ponferrada, León-, de Antonia Oliva, de 70 años. Recogida en julio de 1985 y publicada en *Romancero General de León, II*, ob. cit., p. 126.

1. Predominio de la intervención en el desenlace del relato (la aparición en el inicio y su consecuente carácter profético quedaría limitada a las narraciones históricas).
2. La identificación del niño con la verdad se concreta en una función fija: la delación de culpables (con relación a diversos pecados, fundamentalmente incesto y adulterio). La bipolaridad del relato se mantiene, pues, obediente a la formulación *ignorancia / conocimiento*.
3. Pérdida de funcionalidad. Relegado a los momentos finales de la narración, el niño-delator se conforma muchas veces como personaje tangencial, limitado a la función de transmisor de noticias (vínculo entre emisores y receptores funcionales)¹⁸.

A partir de este modelo genérico, es posible delimitar lo que llamaremos *derivaciones vulgares* del personaje en distintas actualizaciones de la tradición moderna. Viviendo -como toda unidad romancística- entre la herencia y la innovación, el infante delator se irá adecuando a diferentes contextos expresivos, según las necesidades de los colectivos transmisores y la intención de las narraciones en las que se actualice.

En primer lugar, la preeminencia que alcanza el rasgo *delator* adscribe el personaje a unas historias profundamente vinculadas a la idea de pecado. En este contexto, la inocencia o pureza del niño es el rasgo pertinente que se opone a la transgresión-maldad realizada por los adultos. Formulado el relato según la oposición *inocencia / pecado*, la resolución ortodoxa del mismo exige un triunfo extremo de la inocencia y una aniquilación absoluta del pecado. Tal esquema es inherente a la narrativa de masas y, en general, a la llamada subliteratura¹⁹, cuya estética se apropia el romancero desde el triunfo de los romances *de cordel*.

Es evidente que la narrativa *de cordel* muestra una clara predilección por sucesos extravagantes o pseudo-prodigiosos que alimentan la imaginación popular, y que en esta estética tiene perfecta cabida el episodio del recién nacido que toma la palabra para denunciar furiosamente el pecado adulto. A la vez, no hace falta recordar la atracción de estos relatos por lo escatológico, lo sangriento o lo nefando, lo que deriva en un amplio repertorio de baladas que, con mucho acierto, Sánchez Romeralo denomina *romancero atroz*²⁰.

En la órbita del romancero *de cordel* pudieron encontrarse, entonces, dos elementos absolutamente complementarios: el niño delator del pecado y la interpretación truculenta del suceso extravagante. De este encuentro saldría el personaje renovado, en lo que podríamos llamar una *derivación atroz* del arquetipo, actualizada en ejemplos tan reveladores como la versión leonesa de *La mala suegra* que veíamos hace un momento o, con más detalle, este texto de *La infanticida*:

[...]

Viró su padre la espalda, las paredes lo enderezan:
con el cuchillo del alférez fue su madre y lo degüella.
Llamaba por la criada, que pa el amo lo friera.
La lengua la echa en un plato y los huesos, a una perra.
La perra, como era humilde, hace un hoyo y los entierra.
A las doce de la noche tocó el marido a la puerta;
llamaba por la criada, que le pusiera la mesa.

¹⁸Para la tipología de los personajes tangenciales, vid. mi trabajo "La poética del personaje en el lenguaje romancero", art. cit.

¹⁹Ramón Barce, "Arrabales de literatura", *Historia y estructura de la obra literaria*, Madrid, CSIC, 1971, pp. 197-204.

²⁰"Razón y sinrazón en la creación tradicional", en Diego Catalán et al (eds.), *El Romancero hoy: Poética*, ob. cit., pp. 14-28.

E.L.O., 3 (1997)

Al comer el primer bocado sentía una voz muy tierna:
-¡No coma, padre, no coma, no coma de esa cazuela,
que si de esa carne come, come de la suya mesma.-
Miraba pa un lado y otro y a nadie del mundo viera;
mira pa detrás el baul, mira la cabeza puesta.
A puros besos y abrazos aquel hombre se ensangrienta.
-¡Quién no 'biá sido tu padre, ni yo a ti te conociera,
para verte en este estado que tu madre te pusiera!-
Antes de pasar más nada, a la justicia da cuenta.
La justicia, rigurosa, le echa la penitencia:
Que la cojan y la amarren a la cola de una yegua;
y al amigo del alférez, que lo echen junto con ella;
y la lleven arrastrando, y la quemen en una hoguera;
y los polvos que quedaren los echen de muros fuera.²¹

Observemos que el niño, tras ser asesinado, descuartizado y guisado por su madre, habla desde un plano sobrenatural, lo que garantiza la *verdad* de su mensaje. Tampoco es casual la selección de despojos: la lengua y la cabeza, representantes de la voz y del alma y, desde luego, del pensamiento. Todos estos avales destacan la pureza y la ortodoxia moral del transmisor de noticias, que lleva a su padre -y al auditorio- la verdad, desencadenando el castigo de los malvados.

La contundencia con que el arquetipo se interpreta en su versión atroz distancia a estos ejemplos de otro modo de actualizar el mismo tema, en el que la función de transmisor de noticias cobra preeminencia por encima de cualquier otro investimento.

La segunda derivación explota las posibilidades morales del personaje, en el sentido de que su aparición fugaz -y no preceptiva- en el desenlace está exclusivamente al servicio de borrar toda huella de ambigüedad de la narración.

La aparición de los niños-delatores en estas circunstancias es, hasta cierto punto, redundante: el relato ha dejado ya muy claro quiénes son los culpables del conflicto y la presencia del niño en el último momento viene a reafirmar -insistiendo y sintetizando- lo ocurrido. En estos casos, la delación del niño no es decisiva para repartir castigos y recompensas, por lo que su relevancia como personaje queda reducida a la mínima expresión. Veamos un ejemplo:

Tamar

[...]
Y estando un día en la mesa, su pare que la miraba.
-¿Qué me mira usted, papá? -Hija, no te miro nada,
que te veo una cosita como una mujer casada.
-Papá, no tengo na de eso, pero me encuentro muy mala.-
Por allá se ve Tarquino con una cuna de plata,
y en los pañales decía: "Hijo de hermano y de hermana".²²

Como puede apreciarse, aunque la función arquetípica del recién nacido se mantiene (delación del incesto), el personaje queda en este texto despojado de

²¹Versión de Mirca -Ay. Santa Cruz de la Palma, La Palma-. Publicada por Maximiano Traperero en *Romancero Tradicional Canario*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, pp. 116-117, nº 43.

²²Cantado por un grupo de almadraberos de Tarifa -Cádiz- en 1987. Francisco Vegara y Carmen Tizón recogieron el momento en el que los pescadores entonan el romance en su trabajo audiovisual "Presente y pasado de las manifestaciones espontáneas del romancero en el Campo de Gibraltar", el cual presentaron en una de las jornadas del *IV Coloquio Internacional del Romancero*. Vid. un resumen de esta excelente investigación en las correspondientes actas, *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, ob. cit., pp. 513-519.

cualquier cualificación que lo adorne o incida en su naturaleza prodigiosa: se prescinde así del don del habla y, en general, de cualquier detalle relacionado con lo sobrenatural y lo mágico. La economía expresiva puesta en práctica reduce al niño a una presencia mencionada, investida con un prosaico letrado en el que se delata que es hijo del pecado.

Tal simplificación en la configuración del personaje no es casual y, a nuestro entender, puede explicarse por su relación con ciertas tendencias de la tradición moderna y, en particular, con algunas de las constantes diferenciales del romancero andaluz.

Con respecto a la primera relación, puede decirse que la ausencia de cualificaciones sobrenaturales homologa al recién nacido con otras unidades fuertemente codificadas en el romancero de tradición moderna, caracterizadas todas ellas por las mismas constantes, a saber: una mínima funcionalidad como transmisores de noticias y una cualificación reducidísima. Es el caso de "las campanas", "el pajarito" o "el pastorcito" que, en los momentos finales de la narración, proclaman la verdad de lo ocurrido. Encontramos ejemplos en muchas versiones de la *Casada de lejas tierras*, como ésta:

[...]
Montan a caballo y luego encontraron
a un pastorcito y le preguntaron:
-Dime, pastorcito, no me hagas penar,
dime por quién tocan en aquel lugar.
-No las toca nadie, que se tocan ellas,
por una que ha muerto en muy lejas tierras,
que murió de parto, por no haber partera,
mala la cuñada, peor fue la suegra,
mala la vecina, peor las parientas.
-No tengo más hijas, que si las tuviera,
yo no las casara en tan lejas tierras.²³

De una manera más concreta, la versión andaluza de *Tamar* transcrita más arriba acude a una de las formas preferidas de la tradición moderna de clausurar los relatos: el remate de los mismos con un mote, letrado o sentencia aclaratoria ("hijo de hermano y de hermana"), encargados de sintetizar el conflicto y de eliminar cualquier posible ambigüedad planteada por la narración²⁴. Así, en otros muchos textos, como éste del *Conde Niño*:

[...]
-No lo mataréis, mi madre, no lo mandaréis matar,
que el que mate al Conde Olinos a mí la muerte me da.-
Ha mandado a su guardia al conde Olinos buscar:
él murió a la media noche, ella a los gallos cantar.
En la tumba de la niña ha florecido un rosal
con un letrado que dice: "He muerto por mi galán".²⁵

Con respecto a la incidencia del peculiar modo de hacerse del romancero

²³Versión de Boñar -Ay. Boñar, p.j. La Vecilla, León-, de doña Zósima, recogida en 1910 por Ramón Menéndez Pidal. Publicada en *Romancero General de León, II*, ob. cit., p. 152.

²⁴Para el funcionamiento de esta tendencia, característica de la tradición moderna, vid. Suzanne H. Petersen, "Cambios estructurales en el romancero tradicional", en Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo (eds.), *El Romancero en la tradición oral moderna. I Coloquio Internacional*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Universidad de Madrid, 1972, pp. 167-180.

²⁵Versión de Arcos de la Frontera -Cádiz-, cantada por Soledad Gil Benot, de 50 años, en 1982. Los recolectores, Pedro Piñero y Virtudes Atero, la publicaron en su *Romancerillo de Arcos*, Cádiz, Diputación Provincial, 1986, p. 53.

andaluz, recordemos la tendencia de éste a la reducción y simplificación²⁶. En este sentido, resulta esperable que sea en las versiones meridionales donde más claramente el arquetipo del recién nacido se simplifique al máximo y se despoje de cualquier detalle, exorno o elemento que vaya contra la economía expresiva²⁷.

Aun así, cuando parece que la extrema simplificación del personaje no admitiría prolongar el proceso de apertura, encontramos, precisamente en la tradición del Sur, una última derivación vulgar, la que podríamos llamar *derivación burlesca*.

Hemos visto, hasta ahora, que el niño-delator, en diferentes contextos narrativos y en diversas interpretaciones, no ha perdido su carácter trágico, rasgo inherente al tratamiento más habitual que el romancero da al pecado. El repertorio romancístico andaluz incluye, sin embargo, un buen grupo de romances tardíos, de carácter erótico-burlesco, en el seno de los cuales tiene lugar una re-creación diferente de este personaje²⁸. Veámos el ejemplo de *La patrona y el militar* al comenzar este trabajo y casos idénticos encontramos en estos textos:

La adúltera del cebollero

Por las calles de Madrid pasea un cebollinero,
vendiendo sus cebollinos para ganarse el dinero.
Llega en casa una casada, casada de poco tiempo.
-Casada, dame posada, por Dios o por el dinero.
-Mi marido no está en casa y yo posada no tengo.-
Que ella quiso, que no quiso, posá le dio al cebollero.
Y pensaron de cenar dos perdices y un conejo.
Y a eso de la media noche pasaron a otro misterio
y pensaron de sembrar el cebollino en el huerto.
A eso de los nueve meses tuvo la niña un mancebo
que en todo se parecía al señor cebollinero.
Y su padre lo recibe con alegría y contento,
creyendo que era su hijo y era del cebollinero.
-El padrino de este niño debe ser un molinero,
para que traiga la harina para hacer los goñuelos.
El padrino de este niño debe ser un aceitero,
para que traiga el aceite para freir los goñuelos.²⁹

El cura enfermo

Estando un curita malito en la cama,
a la media noche llamó a la criada.
-¿Qué quieres, curita, que tanto me llamas?
-Quiero chocolate y no tengo agua.
-El pozo es muy hondo, la sogá no alcanza.
-Toma este pedazo y añade una cuarta.
Estando en el pozo, le picó una araña,
le picó con gusto, le picó con ganas.

²⁶Vid. Pedro Piñero y Virtudes Atero, "El romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales", en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional*, ob. cit., pp. 463-477.

²⁷Para las incidencias de las tendencias actualizadoras meridionales en la unidad personaje, vid. mi artículo "Hacia una definición del personaje en el romancero tradicional bajoandaluz", *El Folklore Andaluz*, 2ª Época, nº 8 (1992), pp. 137-149.

²⁸Para una revisión general de los personajes de este repertorio peculiar, vid. Virtudes Atero y María Jesús Ruiz, "Erotismo y burla en el personaje romancístico bajoandaluz", *Forum* (Universidad de Colonia), en prensa.

²⁹Versión de Guadarranque -Cádiz-, cantada por Isabel Tirado Pérez, de 54 años, en octubre de 1985. Recogida por Francisco Vegara y Carmen Tizón.

A los cinco meses la barriga hinchada
y a los nueve meses parió la criada
un curita chico con capa y sotana.³⁰

Básicamente, los recién nacidos de estos romances no difieren de la simplificación del arquetipo que veíamos en *Tamar*: son niños-delatores que, apareciendo en el último momento de la narración, ratifican el pecado cometido por sus progenitores, y lo hacen por medio de un investimento físico que evidencia la identidad de sus padres. Pero aquí, adecuando el arquetipo al carácter jocoso del relato, los resultados son francamente hilarantes.

Para comprender del todo la nueva identidad de estos recién nacidos debemos remitirnos a la naturaleza diferencial del romancero erótico-burlesco.

En la Baja Andalucía, estos romances subsisten con enorme vitalidad en un contexto folklórico muy concreto: las *zambombas*, reuniones navideñas donde el canto colectivo condensa la risa, el esparcimiento y el afán festivo³¹.

La funcionalidad colectiva y el carácter simplificador del folklore meridional determinan que en estos relatos se extralimite la economía expresiva, y que cada uno de los elementos del romance sea sometido a un esquematismo extremo, de manera que las versiones manifiestan una enorme fijeza textual, que habla del agotamiento de las posibilidades de apertura.

Así, los personajes evidencian claramente estas características: más que unidades abiertas, son tipos ferreamente codificados por la tradición folklórica (el cura lascivo, la patrona promiscua, el militar rijo, etc.).

En cuanto a la relación de las historias con la realidad socio-moral de sus transmisores, es obvio que estos romances se sitúan en el otro extremo del afán moralizador de muchas baladas, rechazando cualquier signo de rectitud moral.

Ajustados a estos modos expresivos y a esta actitud moral, los recién nacidos del romancero erótico-burlesco aprovechan la simplicidad de su configuración para provocar la hilaridad en el auditorio: un solo rasgo (el bigote, la sotana, la bayoneta o el simple parecido físico), delata la identidad de su padre biológico, una delación por lo demás parcial, puesto que -como se lee en *La adúltera del cebollero*- el marido cornudo está ciego ante las evidencias: "Y su padre lo recibe / con alegría y contento, // creyendo que era su hijo / y era del cebollinero".

Muy lejos parece quedar el hijo del cebollero del joven Montesinos. Y sin embargo, básicamente, viven en la imaginación popular para lo mismo: mostrarnos que en la inocencia de los niños reside la verdad y que hacerse adulto a lo mejor no consiste en otra cosa que en aprender a mentir.

RESUMEN

Este trabajo parte de la consideración del personaje romancístico como unidad abierta, sometida -como el género en el que vive- a la herencia y la innovación en cada una de sus re-creaciones. Desde este punto de vista, parece válido afrontar el análisis de determinados arquetipos con el objetivo de comprobar de qué modo se adecúan a las preferencias éticas y estéticas de los diferentes contextos transmisores. Como ensayo de esta propuesta metodológica, el artículo describe el comportamiento de un personaje extremadamente recurrente -el infante delator- en repertorios diferenciados por su situación cronológica y geográfica.

³⁰Versión de Arcos de la Frontera -Cádiz-, cantada por Gabriel Rosado, de 56 años, y Angeles y Paquita Ruiz, de 55 y 54 años respectivamente. Recogida por Lourdes Rosado en diciembre de 1989.

³¹Vid. Pedro Piñero y Virtudes Atero, *Romancerillo de Arcos*, ob. cit., pp. 24-26.